

Topoi di ascendenza classica nella Bella Mano di Giusto De' Conti

Matteo TRILLINI¹
Universidad Complutense de Madrid
matteotrillini@hotmail.it

Recibido: 08/01/2014

Aceptado: 07/02/2014

RIASSUNTO

Il presente articolo è un'indagine, condotta attraverso l'analisi di diversi *topoi* letterari, sulle fonti classiche della *Bella Mano* di Giusto de' Conti, un'opera per molti versi d'avanguardia nel panorama lirico del Rinascimento italiano. Attraverso il continuo confronto testuale non solo si fanno emergere le tracce di una profonda frequentazione contiana dei poeti elegiaci, ma si definisce anche il *modus operandi* di recupero, riutilizzo e combinazione di fonti antiche e moderne tipico di tutto il proto-petrarchismo quattrocentesco.

Parole chiave: Giusto de' Conti, lirica del Rinascimento, petrarchismo, fonti classiche, *topoi* letterari

Classical *Topoi* in *La bella mano* by Giusto de' Conti

ABSTRACT

The following article is a survey of the classical sources of *Bella Mano* by Giusto de' Conti, considered by many an avant-garde work within the lyric panorama of the Italian Renaissance. Through the accurate analysis of several literary *topoi* and continuous textual comparison, this paper will delve into Conti's familiarity with elegy and also determine his *modus operandi*, which, according to the fifteenth-century proto-Petrarchism tradition, reuses ancient sources and combines them with more modern outputs.

Key words: Giusto de' Conti, Renaissance lyric, Petrarchism, classical sources, literary *topoi*

Sommario: 1. Introduzione 2. La mano 3. Le chiome e i capelli 4. Gli occhi 5. Metafore ed attributi di Amore 6. Isabetta da Angiolina a perfida 7. Conclusioni

¹ Facultad de Filología, Ciudad Universitaria s/n, E-28040, Madrid, Spagna.

λευκοὺς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι²
(Platone, *Repubblica*, 474, e1)

1. INTRODUZIONE

Nel suo articolo dedicato alla presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti, Beatrice Bartolomeo riassumeva, dopo un'analisi rapida ma molto accurata, in tre categorie le tipologie di rivisitazione e assorbimento dei testi latini:

1. lasciti classici accolti passivamente in forza della primaria opzione linguistica petrarchesca;
2. accoglienza di un tema classico (gli esempi del canto solitario nella natura, della *descriptio* femminile) tramite la rielaborazione petrarchesca, con conseguente fruizione delle fonti lì impiegate, ma senza rinunciare a lievi integrazioni dello spettro dei richiami colti;
3. ricorso alla traduzione letterale per rinviare direttamente alla fonte³. (Bartolomeo 2008)

Con questo articolo vorrei contribuire ad approfondire lo studio che riguarda in particolar modo la seconda tipologia di ripresa delle fonti classiche, focalizzando la mia attenzione sulle tessere linguistiche utilizzate dal poeta di Valmontone nella costruzione della figura di Isabetta all'interno del canzoniere.

Lo studio delle fonti ha portato, infatti, ad identificare una precisa linea di trasmissione riconducibile alla tradizione elegiaca latina e in modo particolare a Properzio, Tibullo e Ovidio (tanto quello degli *Amores* quanto quello delle *Heroides*), poeti dotati di una forte personalità e di un'ispirazione sempre originale. E non potrebbe essere altrimenti, considerati i numerosi punti di contatto esistenti, nonostante la forte distanza climatica e culturale che separa le due esperienze, fra la poesia erotica latina e la lirica amorosa italiana, della quale il Conti deve essere considerato un esponente di spicco.

In effetti sappiamo che a Roma, contrariamente alla difformità della precedente produzione greca, la poesia elegiaca è soprattutto poesia d'amore, centrata su un'esperienza autobiografica e soggettiva⁴. All'elemento autobiografico si intreccia però anche una fitta trama di raffinati riferimenti mitologici e letterari, da cui non è

² «I figli degli dei sono chiari». La traduzione è mia, come per i testi latini di seguito.

³ Ovidio: «iam tibi formosam porriget manum» (*Her.*, XVII, 16), tradotto dal Conti in: «la Man leggiadra e sopra ogni altra bella, [...] / ti porgerà colei» (*BM*, XXXVI, 89-91); Virgilio: «Adgnosco veteris vestigia flammae» (*Aen.*, IV, 23), che il Conti traduce come: «conosco i segni dello antico foco» (*BM*, CXXXI, 3). O, ad esempio, le numerose variazioni contiane (ad es. *BM*, CXVIII, 6; e *BM*, LXXVII, 1-6) riferibili alla combinazione di due passi virgiliani, rispettivamente *Aen.* (IV, 66-68); e *Aen.* (IV, 101).

⁴ Per un approfondimento sul genere elegiaco, cfr. Pinotti (2011).

esente neanche la *BM*: ritroviamo in essa infatti la Fenice⁵ (si veda ad esempio il sonetto proemiale *Amor, quando per farmi ben felice*), Circe, la Sirena e Medusa (*BM*, LXXII, 9) ma anche Leda, Ulisse, Giasone, Orfeo ed Euridice (*BM*, CXLVIII). E proprio come nella tradizione classica, tali inserzioni non hanno un valore autonomo, ma attraverso il mito il poeta intende illuminare il significato della propria storia privata conferendole maggiore dignità letteraria. Mi sembra, inoltre, opportuno sottolineare come già nell'elegia latina fosse palese una certa tendenza all'introspezione, all'analisi psicologica, che caratterizza il tono lamentevole e melanconico di quella poesia, sul quale dunque, anche l'autore del principale modello della *BM* (i *Rvf* petrarcheschi) non avrà avuto difficoltà a forgiare il "vario stile" dell'*inquietudo animi*.

Al centro dei versi amorosi di quest'arte poetica antica, infine, troviamo, accanto alla donna, un "io" che è poeta e amante, e che modella la propria vicenda individuale entro forme rigorosamente codificate proprie del genere e del sistema letterario, il quale segna una sorta di percorso obbligato. Assistiamo, dunque, ad una trasfigurazione letteraria di esperienze reali che divengono "finzione autobiografica", vissuta all'insegna del *servitium amoris*. *Servitium* significa schiavitù, sottomissione alla donna amata nonostante le sue infedeltà e le sue simulazioni, dedizione assoluta. L'io poetante, infatti, è totalmente ed esclusivamente sottomesso alla donna amata (la *puella-domina*), per la quale è continuamente in atto una *militia amoris* (uno stato di permanente conflittualità che può opporre il poeta alla donna, il poeta ad Amore o a tutto ciò che in qualche modo ostacoli la sua scelta di vita amorosa), emblema di una tensione che serpeggia fra i versi (e che spesso conduce il poeta al *furor* e alla *amentia*) provocata dal vano tentativo di regolare una relazione non convenzionale e libera, sancita dal *foedus amoris*, puntualmente tradito.

Sarà, allora, insistendo su tali tematiche fondamentali che cercherò di evidenziare le connessioni che legano in modo diretto il canzoniere di Giusto de' Conti a tale esperienza poetica, cominciando dalla caratterizzazione del personaggio femminile.

2. LA MANO

Cominciamo proprio da quella mano che dà il titolo all'opera contiana⁶. Sebbene quest'ultimo da un lato ci rimandi inequivocabilmente a Petrarca, e in modo

⁵ Si veda il verso di Ovidio: « [...] vivax Phoenix, unica semper [...] » (*Am.*, II 54; «[...] vivida Fenice, sempre sola [...]»).

⁶ Come nota il Pantani, il contenuto dell'opera contiana legittima ampiamente un tale titolo e infatti la mano di Isabetta viene nominata ben 47 volte in 32 testi. Cfr. Pantani (2006).

particolare ai cosiddetti “sonetti del guanto” (*Rvf*, CXCIX, CC, CCI)⁷, il primo dei quali inizia proprio «O bella man» (*Rvf*, CXCIX, 1), il modello petrarchesco si inserisce in realtà nel solco della più ampia tradizione della lirica amorosa degli elegiaci, che avevano elaborato uno stereotipo di bellezza femminile nel quale rientra anche la *manus*. Giusto è, dunque, uno dei primi autori prettamente umanistici a recuperare il repertorio classico combinandolo a quello moderno. Se l'estetica rinascimentale si basa sul concetto di imitazione degli Antichi, Petrarca è messo dagli umanisti accanto alle grandi *auctoritates* del mondo classico; ma, se sul canone lirico antico non si insinuano dubbi di alcun genere, qualche problema in più provocherà quello moderno. Il classicismo umanista del Conti è, infatti, un classicismo eclettico e policentrico, come quello difeso e propugnato dal Poliziano in polemica con il Cortesi, caratterizzato cioè da una propensione verso la combinazione di fonti classiche e moderne diverse⁸. Un proto-petrarchismo ancora lontano dall'irrigidimento provocato dalla normalizzazione bembiana della lingua e della pratica poetica, che segnerà, invece, irrimediabilmente il secolo successivo.

Ad un'attenta analisi delle attestazioni ci si rende conto che esse offrono un esempio particolare di rielaborazione tematica e come osserva la Bartolomeo: «il motivo scelto a siglare l'intera opera, risulta connaturato ad essa e caricato di significati e interpretazioni che si scostano, in parte, dalla più nota e sicura fonte di ispirazione petrarchesca» (Bartolomeo 1993: 105).

L'originalità del Conti risulta già ben visibile dall'intenzione di mettere al centro della trasfigurazione letteraria della propria vicenda d'amore non «una figura complessiva di donna (pur celebrata in tutte le sue canoniche bellezze⁹) quanto un primo piano della sua mano» (Pantani 2006: 97). Quest'ultima, dunque, lungi dall'essere un mero dettaglio anatomico, diviene altresì la protagonista assoluta

⁷ L'edizione di riferimento per il *Canzoniere* è quella curata da Marco Santagata ed edita da Mondadori nel 1996.

⁸ Da segnalare, ad esempio, la forte presenza nella *Bella Mano* della matrice dantesca, il grande escluso del Rinascimento. Un aspetto questo che meriterebbe uno studio più approfondito a cui spero di potermi dedicare in futuro.

⁹ Per quanto riguarda la designazione delle bellezze di Isabetta il Conti rientra all'interno di quel canone breve petrarchesco che padre Pozzi ha fatto emergere dalla sue accurate analisi. Secondo lo studioso: «un canone breve si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno)» (Pozzi 1984: 391). Tuttavia il criterio selettivo non si limita alla misura del volto, ma impone lì dentro una selezione, escludendo il naso, le orecchie, il mento e altri dettagli minori che compaiono nel canone lungo. Restano in positivo i capelli, la fronte, le guance, la bocca, diversificata spesso nelle due unità delle labbra e dei denti. Il Conti sembra, però, restringere ancora di più il campo, non facendo menzione neppure del collo o del seno. Il sonetto XXXIV della *Bella Mano* è senz'altro uno dei più notevoli tra quelli dedicati alla *descriptio figurae* dell'amata, le cui bellezze vengono descritte in ordine discendente, con la sola eccezione della mano che interrompe la sequenza. In esso vediamo confluire molti degli elementi citati in *Rvf*, CC, sonetto che parte proprio dalla mano di Laura per poi risalire alla testa.

della raccolta, assolvendo una duplice funzione: da un lato scandisce icasticamente i vari momenti del sentimento amoroso, le tappe di un processo nel quale il soggetto che ama è, in realtà, oggetto del crudele, spietato e capriccioso volere dell'amata, diretta responsabile delle sorti del poeta, quasi fosse la mano stessa d'Amore¹⁰ (l'idillio amoroso arriverà a trasformarsi in tormento e tortura, e sarà proprio la mano ad infierire sul poeta in penosa agonia con strumenti di martirio¹¹). Dall'altro finisce, invece, per designare per sineddoche la figura femminile, della quale acquisisce qualità fisiche, morali e addirittura psicologiche¹².

Non è un caso allora che a lei il poeta chieda sostegno per la sua ispirazione:

Porgami speme quella bella e bianca
 man ch'l cor strugge, e par che mi conforte;
 e renda l'alma in sua ragion più forte
 chi spesso le mie guancie inrossa e inbianca. (*BM*, II, 5-8)

Il poeta non si vede capace di narrare con le sole forze dell'intelletto come avvenne che l'innamoramento si sia impossessato del suo cuore e con quale veemenza. Egli invoca, allora, la mano dell'amata, non a caso ad inizio verso, la stessa che logora il cuore di passione ma allo stesso tempo sembra confortarlo. Il sentimento amoroso, simboleggiato dagli occhi infiammati è subito descritto come inganno che priva di libertà il poeta («gli occhi infiammati [...] / che vita m'han spogliato, e libertade.», *BM*, II, 13-14). In tale contesto la mano dell'amata sembra addirittura assumere per Giusto de' Conti il ruolo tradizionalmente svolto dalle Muse, analogamente a quanto aveva fatto Properzio che fa ricondurre la sua ispirazione a Cinzia stessa:

Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
Ingenium nobis ipsa puella facit.
 (*El.*, II, I 3-4)¹³.

¹⁰ Si vedano *BM* (XXXIV, 5-8; XXXVI, 39-43 e 85-96; XLII, 5-6; CVI, 9-11), in cui assistiamo all'unico effettivo gesto benevolo compiuto dalle mani amate, quello cioè di asciugare le lacrime del poeta, come pure fecero le mani di Laura in *Rvf*, CCCXLII, 9-11, ma è un gesto sognato.

¹¹ Si vedano: *BM* (XIX), in cui la mano di Isabetta stringe «il duro freno, e l'aspra verga»; *BM* (XXXVI, 40-43), in cui invece stringe una «catena d'oro» attorno all'anima del poeta; *BM* (XLIV, 12-14), in cui compare la chiave che tiene prigioniero il cuore del poeta; *BM* (XLVIII, 5-8), dove la mano tiene il poeta in croce; *BM* (LXXIII, 12-14), in cui si prega la mano di sciogliere il laccio «che sì soavemente a poco, a poco / mia vita strugge, e il cor m'annoda e preme».

¹² Cfr. ad esempio «né so quanto gli spiaccia [...]» (*BM*, XIX, 1-4) e «né vuole [...]» (*BM*, XLIV, 11-14).

¹³ «Tali versi non me li canta Calliope e neanche Apollo: una fanciulla mi ispira».

Anche in Properzio troviamo un'anima straziata dalla dualità di una bellezza (il poeta si soffermerà poco avanti su dettagli anatomici) che stimola l'ingegno (termine che ritroviamo nel componimento del Conti), ma che è al tempo stesso foriera di morte. Egli sigilla, infatti, il componimento con un verso impietoso, che chiede a Mecenate di pronunciare sul suo sepolcro.

A ben vedere, tutte le apparizioni della mano di Isabetta lungo il canzoniere contiano sono caratterizzate, come ha già evidenziato Bartolomeo, da «una netta bipartizione della frase poetica in un segmento laudativo (o, più semplicemente, positivo) e un secondo segmento destinato a contenere la azioni negative che tale mano compie» (Bartolomeo 1993: 112)¹⁴.

Anche considerando l'aggettivazione riservata alla mano, terreno in cui Giusto non segue propriamente il suo principale modello¹⁵, ci accorgiamo che a una serie di attributi positivi («gentile», «leggiadra», «pietosa», *BM passim*), fanno da contrappeso epiteti negativi («superba», «dispietata», «crudele», *BM passim*). A conferma del ruolo svolto dalla mano di Isabetta, come è facile prevedere, tali attributi accompagnano nei *Rvf* la rievocazione di Laura, tutti tranne l'ultimo.

Il primo («gentile»¹⁶), parola-chiave della nostra tradizione lirica, non ha bisogno di presentazioni, «leggiadra» è riferito a Laura in *Rvf* CIX, CCXLVII e CCLXVIII, mentre quella è, invece, pietosa in *Rvf*, CCXL e CCLXXXV; «benigna» è rivolto a Laura una sola volta, in *Rvf*, XXIII.

Per quanto riguarda, invece, la serie per così dire negativa degli aggettivi, è da rilevare senz'altro che la coppia «superba et dispietata» è già in *Rvf*, XLV (sempre in riferimento a Laura), in cui leggiamo: «ver' me spietata, e 'ncontra te superba». Nel sonetto LXXXIII della *BM*, che sancisce la fine di ogni aspettativa da parte del poeta, egli scrive:

E se per me conforto, e ciascun bene
è spento al mondo, spento ha la speranza
Amor, che tanto m'ha nudrito in vano,

fornisca di tagliar quel che ne avanza
dal filo, che mia vita ancor sostiene,
la tua *superba* e *dispietata* Mano. (*BM*, LXXXIII, 9-14)

ritroviamo questi due aggettivi in *Rvf*, XLV, il primo, e in *Rvf*, CXII, il secondo.

¹⁴ Qui la studiosa, inoltre, individua l'archetipo petrarchesco di quasi tutte le citazioni del motivo della mano nella *BM* nei primi due versi del sonetto CXCIX dei *Rvf*: «O bella man che mi destringi 'l core / e 'n poco spazio la mia vita chiudi». Si vedano a proposito i seguenti passi della *BM* (XIX, 1-4; XXI, 1-4; XXVII, 3; XLIII, 5-6).

¹⁵ A parte che per la consueta coppia «bella e bianca», riservata alla mano anche in Petrarca, «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca» (*Rvf*, CCVIII, 12).

¹⁶ Petrarca lo utilizza per definire il collo della fenice in: «Questa fenice de l'aurata piuma/ al suo bel collo, candido, gentile» (*Rvf*, CLXXXV, 1-2).

Per quanto riguarda *crudele*, invece, esso compare solo due volte in *Rvf* e tutte e due riferito ad Amore¹⁷, mentre in Giusto leggiamo:

ma più di quella *Man crudel* mi doglio,
che per antica usanza ciascun giorno
mille volte il mio core e mille afferra. (*BM*, CXIX, 12-14)

Allora è probabile che il Conti abbia trovato la forza per una tale innovazione nell'autorevolezza della tradizione elegiaca. In Properzio leggiamo:

Ah quotiens pulchros vulsit regina capillos,
molliaque *inmites* fixit in ora *manus*!
(*El.*, III, 15, 13-14)¹⁸

L'aggettivo che accompagna «*manus*» è proprio «*inmites*», anche se in questo distico le *crudeli mani* sono quelle della regina Antiope, la quale rivolge contro di sé la sua rabbia per l'abbandono del marito Lico.

Nelle elegie di Properzio, la mano di Cinzia, il vero grande amore del poeta, un amore durato fino alla morte ed oltre, interrotto e ripreso, maledetto ma amato, è ritratta in vari atti. Sono le mani che ne raccolgono malferme il capo (*El.*, I 3, 8) o semplicemente dei frutti (*El.*, I 3, 24) e sono anche quelle che acconciano i capelli, incuranti del trepidare amoroso del poeta (*El.*, I 15, 5).

Accanto a questi passi, però, si riversano anche altri che ci offrono una certa caratterizzazione, in senso negativo della mano. Ad esempio sono «*insanis*» (*El.*, I, 6, 16) le mani di Cinzia, ed è definita infesta la sua mano in *El.*, III 15, 15. Nella settima elegia del quarto libro, invece, Properzio ha una visione di Cinzia dopo la sua morte, lei aveva i suoi capelli, i suoi occhi, la voce come se fosse ancora viva: «*at illi / pollicibus fragiles increpuere manus*» (*El.*, IV 15, 11-12)¹⁹.

Altri sono gli aggettivi che accompagnano il termine «*manus*» in Tibullo, in cui troviamo per due volte l'epiteto «*teneris*» e una volta quello di «*casta*», tutti nel quarto libro. Nel terzo libro troviamo:

Quis furor est, quae mens, densos indagine colles
claudentem *teneras* laedere velle *manus*?²⁰
(*El.*, III, 9, 7-8)

¹⁷ Si vedano: «ò servito a signor crudele et scarso» (*Rvf*, CCCXX, 11); «per servir questo lusinghier crudele» (*Rvf*, CCCLX 19).

¹⁸ «Ah quante volte strappò la regina i suoi biondi capelli, e contro le tenere gote spinse le mani crudeli!».

¹⁹ «Ma quelle fragili mani scricchiolarono q i pollici».

²⁰ «Che furore è questo, quale follia, volerti lacerare le delicate mani cingendo i colli densi di boschi con le reti?».

e più avanti:

Nunc sine me sit nulla venus, sed lege Dianae,
caste puer, *casta retia tange manu*²¹.
(*El.*, III, 9, 19-20)

A parlare è la giovane Suplicia, che dedica questi versi al suo Cerinto che va a caccia. Le mani del giovane sono definite delicate e caste. Nella sesta elegia è invece Cerinto a rivolgersi all'amata per il suo compleanno. Questo è l'*incipit* in cui viene invocata Giunone a favore di Suplicia affinché scenda presso di lei:

Natalis Iuno, sanctos cape turis acervos,
quos tibi dat *tenera docta puella manu*!
(*El.*, IV, 6, 1-2)²²

La gentile fanciulla è colta nell'atto di offrire alla dea incensi con mano «tenera», cioè dolce.

Anche Giusto aveva fatto di «dolce» un attributo della mano di Isabetta: «e quella dolce Man, sol per me fera» (*BM.*, XXVII, 3). Tale aggettivo è comunque molto frequente anche nei *Rvf*, utilizzato da Petrarca in vari contesti. «Dolce», infatti, è il «lume» degli occhi di Laura (*Rvf*, XI, 14); o il suo «riso» (*Rvf*, XVII, 5); o Laura stessa, definita «dolce et acerba mia nemica» (*Rvf*, XXIII, 69).

Poco ci suggeriscono le attestazioni ovidiane, come «fallaci manu» (*Her.*, II, 116), «virginea manu» (*Am.*, I 3, 24) o «victas manus» (*Am.*, I 2, 20). Tutte poco incisive tranne una che sembra invece particolarmente significativa. Nella diciottesima epistola delle *Heroides*, Leandro scrive alla sua Ero. Si tratta della seconda delle tre coppie di lettere che concludono la raccolta e narra la vicenda tragica e infelice dei due amanti, già diffusa in area ellenistica. Ero e Leandro, che abitano sulle opposte sponde dell'Ellesponto e si amano appassionatamente. Per incontrare la sua bella, ogni sera il giovane deve attraversare a nuoto le onde del mare, guidato dalla fiaccola che Ero accende alta sulla torre dove vive. Ai versi 15 e seguenti leggiamo:

Protinus haec scribens: «felix, i, littera, dixi;
iam tibi *formosam* porriget illa *manum*.
Forsitan admotis etiam tangere labellis,
rumpere dum niveo vincula dente volet.
(*Her.*, XVIII, 15-18)²³

²¹ «Che tu possa non amare più senza di me, ma casto, secondo le leggi di Diana, con mano casta tocca le reti».

²² «Oh Giunone natale, accogli i pietosi cumuli d'incenso, che con dolce mano ti offre la gentile fanciulla».

Leandro congeda la sua lettera «felice» proprio perché approderà ben presto alla “bella mano” dell’amata²⁴.

Per ricomporre il classico binomio contiano²⁵ dedicato alle lodi della mano di Isabetta, citiamo anche Properzio: «Ornabat niveas nullane gemma manus?» (*El.*, III, 6, 12)²⁶. La domanda retorica è rivolta a Lìgdamo, da cui il poeta vuole avere notizie sulla sua donna. L’aggettivo «niveas» rievoca nitidamente il biancore e il candore delle mani di Isabetta.

Abbiamo già detto che è il candore del bianco²⁷ a determinare non solo la bellezza di Isabetta, ma lo stereotipo della donna letteraria e soprattutto lirica. Questa caratteristica non è, però, né prerogativa della nostra tradizione letteraria né tantomeno delle altre esperienze in lingua volgare, ma già la letteratura latina ci fornisce un canone in cui non si prescinde da tale prerogativa. Come ricorda anche il Pozzi «i classici (classici latini ovviamente, qualora s’intenda parlare di discendenza diretta) forniscono in gran parte gli elementi che resteranno a lungo immutabili. [...] Quasi tutte le metafore che continueranno a decorare la bellezza muliebre sono già presenti presso i classici latini: neve, avorio, marmo, latte [...]» (Pozzi 1984: 420). Cinzia, Corinna o Delia sono bellezze eburnee. Ovidio descrive i momenti trascorsi assieme alla sua amata alle corse nel circo e scrive: «Sordide de niveo corpore pulvis, abi!» (*Am.*, III, 2, 42)²⁸. Tale nitidezza, se non si riscontra nei versi dedicati alle loro mani²⁹, è caratteristica peculiare però di altre parti del corpo, come il viso e le braccia³⁰.

²³ «Scrivendo subito queste cose: va, lettera felice; lei ti porgerà la bella mano. Forse ti toccheranno anche le sue labbra congiunte, mentre cercherà di recidere i lacci con il dente bianco come la neve».

²⁴ Il verso 16 «iam tibi formosam corrige illa manum» (*Her.*, XVIII, 16) è tradotto e quindi citato da Petrarca: «ch’ella ti porgerà la bella mano» (*Rvf.*, XXXVII, 116). A tale testo, e in particolare proprio ai vv. 113-120, rinvia puntualmente il Conti nel congedo di *BM* (XXXVI), dove ritroviamo tra gli altri richiami (*BM*, XXXVI, 86-96). I versi ovidiani potrebbero, infine, riecheggiare nel sonetto CXLVI della *BM*, accanto alla più sicura fonte tibulliana (*CT*, III, I).

²⁵ Un esempio su tutti l’esordio del sonetto CXIV: «La bella e bianca Man che il cor m’afferra» (*BM*, CXIV, 1).

²⁶ «Non le ornava una gemma le nivee mani?».

²⁷ Il bianco è il colore base anche in Petrarca, in quanto il più atto a rappresentare la motivazione fondamentale della luce. Infatti, contro sette figuranti per il bianco (alabastro, avorio, brina, fiori, neve, perle, rosa bianca), figurano solo tre per il rosso (fiori rossi, fuoco e rosa; Pozzi 1984: 416).

²⁸ «Vattene, sordida polvere, dal corpo bianco come la neve».

²⁹ In Properzio non compare il termine «manus» ma «digitus»: «Sive lyrae carmen digitis percussit eburnis» (*El.*, II 1, 9; «Se poi le dita eburnee pizzicano sulla lira il canto»).

³⁰ Si vedano: Properzio (*El.*, II, 16, 24 e II 22, 5-6; in entrambi i passi troviamo il sintagma «candida brachia»); Ovidio (*Am.*, II, 16, 29-30: «niveos lacertos»; III, 4, 7-8: «eburnea brachia»; *Her.*, XX, 142, di nuovo «candida brachia»).

Particolarmente interessante ai fini del nostro discorso si rivela la quarta elegia del quarto libro della raccolta che forma il cosiddetto *Corpus Tibullianum*. Si tratta di una preghiera ad Apollo affinché scenda e cacci da Sulpicia il suo male:

Effice ne macies pallentes occupet artus,
neu notet informis *pallida membra* color
(CT, IV, 4, 5-6)³¹.

Le membra della giovane e, quindi, per sineddoche il suo corpo sono pallide ma non per la malattia. Tibullo spera, infatti, che tale qualità non venga sciupata da quel morbo. Il pallore è assolutamente inconcepibile come segno di bellezza per Petrarca (Feo 1975: 321-361), lo è invece per Giusto³²: «un chiaro impallidir di beltà pregno» (*BM*, XLV, 6) e «il chiaro impallidir d'una tal vampa / biancarlo tutto [...]» (*CL*, 146).

Per quanto riguarda il viso e il volto, infine, essi ricorrono una trentina di volte in tutto. Nella maggior parte dei casi non sono accompagnati da attributi o sono definiti tradizionalmente «bel»³³, ad esempio: «[...] rimirando nel bel volto» (*BM*, VI, 13); o «Intanto in mente adombro quel bel volto» (*BM*, LXXXVI, 12)³⁴.

La stessa cosa accade per *viso*, che oltre ad essere definito «altero», «adorno»³⁵, «molle» e «beato», nell'ultimo ternario in cui il termine ricorre ben cinque volte, al verso 28 è chiamato «chiaro». Come nel sonetto XXV:

Rubate al sole ha le dorate chiome
e quelle luci ladre e il *chiaro viso*. (*BM*, xxv, 10)

Ovidio, in *Amores* (I 7), elegia dedicata alle violenze contro Corinna determinate dalla gelosia, così descrive la faccia di lei, vittima del furore del poeta:

Adstitit illa amens, *albo* et sine sanguine *vultu*,
caeduntur pariis qualia saxa iugis.
(*Am.*, I, 7, 51-52)³⁶

³¹ «Fa' che la magrezza non intacchi i languenti arti e che un deforme colore non denoti le pallide membra».

³² Tranne in *BM* (XXXVI, 55) che riutilizza il petrarchesco «Quel vago impallidir che 'l dolce riso» (*Rvf*, CXXIII, 1).

³³ Anche in Petrarca dei *Rvf*, l'aggettivo «bel» sia per «volto» che per «viso» è il più frequente.

³⁴ Altre due attestazioni analoghe (*BM*, CXVI, 14; CXXI, 1). Nei *Rvf* c'è anche spazio per la tratteggiatura del biancore del volto. Una volta esso è definito «chiaro» (*Rvf*, CCCXXV, 99); per ben due volte, invece, si ricorre all'immagine della nev (*Rvf*, CLVII, 9; CCXIX, 5).

³⁵ «Viso adorno» è già in Petrarca, nei *Rvf* ricorre tre volte: LXXXV, 7; CXXII, 13; CCLI, 10.

³⁶ «Restò turbata e pallida, e il viso senza sangue, come i sassi pari recisi dal giogo».

Nel testo che segue (*Am.*, I, 8), la vecchia lenona dà sconvenevoli consigli in tema d'amore alla fanciulla affinché questa scelga per sé un giovane ricco, che le ha messo gli occhi addosso, e rinunci invece all'amore di colui che può offrirle in cambio "solo" dei versi. A tali parole Corinna reagisce così:

Erubuit. Decet *alba* quidem pudor ora. Sed iste,
 si similes, prodest: verus obesse solet
 (*Am.*, I, 8, 35-36)³⁷

«Os», infatti, in questo caso è da intendere come volto, come pure in *Am.* (III, 3, 6). L'occasione per il componimento è la fede tradita da Corinna; la bellezza di lei rimane però intatta. Rimane, dunque, anche quel candore che eppure è simbolo di onestà e innocenza.

3. LE CHIOME E I CAPELLI

Fondamentale nella *descriptio personae* della donna risulta la sua capigliatura. In questo, più ancora che nel caso della mano, è evidente la commistione di modelli; sul topos della chioma, infatti, asse portante della struttura metaforica dei *Rvf*, Giusto costruisce la sua rete di citazioni classiche, creando un gioco di richiami interni all'opera.

Petrarca ci rappresenta una Laura dai «capei d'oro» e dalle «chiome bionde» (*Rvf*, *passim*). In effetti, proprio il colore biondo dei capelli, a cui si oppone il rosso e il bianco (che designano il doppio colore delle guance), danno la figura femminile elementare (Pozzi 1984: 402). Numerosi sono gli esempi di questo tipo nei *Rvf*, come possiamo vedere nella sestina XXX, in cui ritroviamo molti degli stereotipi che caratterizzano la bellezza di Laura (*Rvf*, XXX, 24, 28). A queste due formule base Petrarca combina poi anche l'aggettivo «crespe» (*Rvf*, CCXXVII, 1-2; CCXCII, 5).

Passando ora alla *BM*, consideriamo, invece, la sestina XVII, componimento particolarmente rappresentativo del canzoniere contiano. Già nell'*incipit* ritroviamo sintetizzati i temi portanti della tradizionale teoria d'amore, il quale colpisce il cuore del poeta passando attraverso gli occhi, colpevoli di essersi rivolti a quelli della donna. Oggetto dello sguardo del poeta sono anche le *bionde chiome* d'Isabetta: «e mirar fiso le sue bionde chiome» (*BM*, XVII, 3). «Quei begli occhi» di lei scatenano nell'animo del poeta una tale passione amorosa che egli arriva ad invocare la morte. Amore e morte³⁸ diviene il binomio antitetico di quel dissidio che

³⁷ «È arrossita. Il pudore si addice al candido volto. Ma non è utile il pudore, se non quando è finto: se è vero nuoce».

³⁸ Binomio caro anche ad Ovidio, che scrive: «Nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido), / ut mihi sint totiens maxima vota mori» (*Am.*, II, 5, 1-2; «Nessun amore vale tanto – vattene Cupido arciero – che io debba desiderare la morte con tutto il cuore»). Nella *BM* il

segna irrimediabilmente l'intero componimento. Con «morte» si chiude la prima sestina ed essa forma la rima identica con cui si apre la seconda; tra le due s'interpone prepotentemente «Amore», collocato all'inizio della seconda sestina, in dominante posizione metrica e sintattica³⁹.

Il componimento è particolarmente rilevante anche perché in esso fa la sua comparsa il «laccio» d'Amore⁴⁰, tema fondamentale della *BM* come dei *Rvf* petrarchesco. Il motivo è strettamente connesso alle chiome della donna⁴¹. Non è un caso allora che in tale componimento di Giusto de' Conti il termine «chiome»⁴² compaia ben 7 volte, sempre come parola rima.

Nella descrizione delle chiome di Isabetta, Giusto utilizza un lessico cromatico già tipico degli elegiaci, prima che di Petrarca. Il colore giallo è reso dai poeti latini, ad esempio, da aggettivi come «fulvus» (*El.*, II, 2, 5-6), «nitidus» (*El.*, III, 10, 14), «flavus» (*CT*, I, 5, 43-44), «aureus» (*Am.*, I, 14), ma anche dal verbo «flaveo» (*Her*, V, 121-122).

Tornando al nostro Giusto e alla *BM*, avevamo notato come in due attestazioni egli riprende dunque la lezione petrarchesca, mentre in due casi propone soluzioni innovative: «S'io avessi avvolte in man le amate chiome» (*BM*, XVII, 13); «sì dolce nodo in sì leggiadre chiome» (*BM*, XVII, 35). Si trattano comunque di aggettivi per così dire «inflazionati» nella tradizione lirica, mentre un'attenzione particolare richiede l'attributo che segue *chiome* nell'unica attestazione che ne ritroviamo nell'ultimo ternario della raccolta:

le *chiome sciolte* intorno a quella gola,
onde vien quel parlare umano e tardo,
che l'anima, ascoltando, e il cor m'involò. (*BM*, CL, 152-154)

sodalizio è talmente forte che Giusto arriva ad affermare paradossalmente: «Qual forza, qual destin vuol ch'io m'adori / costei, che mille volte il dì mi uccide; / e che della mia morte io mi 'nnamori» (*BM*, CXLVII, 110-112).

³⁹ Si consideri: «finire io bramo la mia grave vita, / e perché sempre lasso chiamo morte. // Amor, che si nudrica di mia morte/ non so che muove dentro a quei begli occhi» (*BM*, XVII, 6-8).

⁴⁰ Si consideri: «Il laccio ov'io fui preso nel bel giorno / con nuova arte nascoso ha tra le chiome» (*BM*, XVII, 11-12). Versi che ricalcano evidentemente quelli petrarcheschi: «tra le chiome de l'òr nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore» (*Rvf*, LIX, 4-5).

⁴¹ Fino all'identificazione dei due elementi come dimostra Petrarca: «dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio, / che sì soavemente lega et stringe / l'anima, che d'umiltade e non d'altr'armo» (*Rvf*, CXC VII, 9-11). Il «laccio» è definito, infatti, «crespo», attributo tradizionale per «chiome».

⁴² Ad esse è strettamente legato nella sestina del Conti anche un altro tema fondamentale dell'amor cortese: il furto del cuore del poeta, che s'involò verso quello dell'amata, in cui solo può trovare pace. Responsabili del furto sono tradizionalmente gli occhi, ma Giusto sembra invece voler farne protagonisti proprio le chiome: «Talché mirando appresso lor le chiome, / a mia voglia arsi e non soffersi morte, / sì mi rubaron dolcemente il core» (*BM*, XVII, 28-30).

Solamente in un caso ritroviamo lo stesso sintagma nei *Rvf*:

et le *chiome* or avolte in perle e ‘n gemme⁴³,
allora *sciolte*, et sovra òr terso bionde. (*Rvf*, CXCVI, 7-8)

Il verso del Conti ricalca però in realtà è: «le bionde treccie sopra il collo sciolte» (*Rvf*, CXXVII, 78). Protagoniste non sono le chiome ma le treccie⁴⁴ e il collo, che come abbiamo già detto è un particolare espunto dal canone contiano e viene dunque sostituito da gola.

Anche in questo caso non possiamo prescindere comunque dall’elegia latina. Tibullo⁴⁵, nella prima delle elegie per Suplicia, scrive:

Seu solvit crines, *fusus* decet esse *capillis*;
seu compsit, *comptis* est veneranda *comis*.
(*CT*, IV, 2, 9-10)⁴⁶

In realtà qui l’aggettivo «*fusus*» è riferito a «*capillis*», anche se ritroviamo «*comis*» al verso seguente. È evidente, però, che chiome e capelli siano semanticamente interscambiabili, tanto nella poesia antica che in quella volgare⁴⁷.

Celeberrimo l’*incipit* petrarchesco «Erano i capei d’oro a l’aura sparsi» (*Rvf*, XC, 1), impresso sicuramente anche nella memoria di Giusto che scrive: «né d’or sì bei capelli al vento sparsi» (*BM*, CXIII, 35)⁴⁸.

Neanche l’immagine dei capelli sparsi è estranea all’elegia latina. Particolarmente efficace risulta Properzio (*El*, II, 1, 7). Forse meno pertinenti, in quanto riferite a personaggi maschili, ma pur sempre rilevanti queste altre due: la prima in Properzio,

⁴³ Il verso rievoca Ovidio: «*Virginei crines auro gemmaque premuntur*» (*Am.*, III, 13, 25).

⁴⁴ Le «treccie» (o «trezze») nella *BM* sono quasi esclusivamente «bionde». Delle 8 attestazioni, tutte riportano tale binomio, tranne l’ultima: «Scendea da i santi e benedetti rai / tal dal Ciel pioggia in sull’amate trezze» (*BM*, CL, 97-98).

⁴⁵ In realtà l’attribuzione a Tibullo delle sei elegie, che assieme alle cinque riconducibili alla poetessa Suplicia, formano il cosiddetto “Romanzo di Suplicia” è ancora discussa. Non è mia intenzione entrare nel merito della discussione in questa sede.

⁴⁶ «Se discioglie le chiome, le si addicono i capelli sciolti, e se le annoda è graziosa con le chiome annodate».

⁴⁷ Solo una suggestione: probabilmente il fatto che leggiamo nell’elegia di Tibullo al verso 6 «*gemias lampadas*» (*CT*, IV, 2, 6) per designare gli occhi dell’amata, e che nel medesimo ternario contiano troviamo il verbo «lampeggiare»: «né il lampeggiar della soperchia vista» (*BM*, XVII, 148) riferito alla lucentezza caratteristica degli occhi di Isabetta. Il verso risente sicuramente del petrarchesco «e ‘l lampeggiar dell’angelico riso» (*Rvf*, CCXCII, 6), ma a brillare non è qui lo sguardo bensì il sorriso di Laura.

⁴⁸ Si tratta dell’unico passo della *BM* in cui Giusto utilizza il termine «capelli» al posto del più frequente e più “lirico” «chiome». È evidente, dunque, il richiamo al verso petrarchesco.

in cui ritroviamo l'aggettivo *sparsus* in *El*, II, 8, 34; in questo caso le chiome però sono quelle di Patroclo⁴⁹. L'altra in Ovidio *Am.* III, 9, elegia offerta alla morte di Tibullo, in cui il dolore del dio Amore che si duole per tale ingente perdita è così descritto: «*Excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli*» (*Am.*, III, 9, 11)⁵⁰.

4. GLI OCCHI

Gli occhi svolgono un ruolo fondamentale nella lirica petrarchesca e non solo, poiché attraverso questi agisce Amore; mirando gli occhi della donna il poeta s'innamora e attraverso i suoi propri occhi la passione arriva al cuore e lo cattura⁵¹.

Anche nella *BM* sono descritte, attraverso il ricorso a questi appunto, le fasi che caratterizzano l'amore di Giusto per Isabetta. Nel descriverli egli in realtà non si scosta particolarmente dal suo modello, e come nei *Rvf*, essi sono definiti nella maggior parte dei casi «begli».

Nel sonetto V, in cui Isabetta appare come vera e propria donna-angelo, nell'elencarne le qualità, il Conti scrive: «dal volto acceso d'un celeste raggio / sfavilla, e da i begli occhi la vaghezza» (*BM*, V, 9-11). Come dicevo l'aggettivo è già in Petrarca, il quale spesso preferisce per i suoi versi però la formula «be' vostr'occhi». Riporto qui di seguito *Rvf* III:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i *be' vostr'occhi*, donna, mi legaro.

Tempo non mi paera da lor riparo
contra' colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.

Trovòmmi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,

⁴⁹ L'occasione che ispira l'elegia è il rapimento della donna amata. Da qui il rinvio al celebre episodio di Achille e Briseide, in cui entra di diritto anche Patroclo, inseparabile amico dell'eroe acheo.

⁵⁰ «I capelli sparsi sul collo sono bagnati dalle lacrime».

⁵¹ Assieme al tema dello sguardo, gli occhi costituiscono forse il *topos* letterario con il maggior peso filosofico della letteratura italiana; rimandiamo però la discussione delle fonti medioevali ad altra sede.

a voi armata non mostrar pur l'arco.

Come risulta evidente dalla lettura del sonetto, sono proprio gli occhi di Laura ad aver catturato ed innamorato il poeta. Essi sono strumenti, anzi oserei dire armi, al servizio di Amore, contro cui sembra in atto una vera e propria battaglia, da cui il poeta non può sperare di uscire vincitore. Il dieci, infine, è un altro verso chiave per la teoria amorosa, che prevede che l'amore una volta colpiti gli occhi si diriga direttamente al cuore.

La prima quartina del sonetto XVIII della *Bella Mano* esprime esattamente gli stessi concetti⁵²:

Ratto per man di lei che in terra adoro,
Amor negli *occhi vaghi* io vidi un giorno
tesser la corda, che al mio cor d'intorno
già ne i primi anni avvolse sì, ch'io moro. (*BM*, XVIII, 1-4)

Anche qui Amore agisce attraverso gli occhi della donna e viene riproposto l'asse diretto occhi-cuore. Giusto inserisce però la metafora della «corda» a sottolineare il legame indissolubile che il sentimento ha stabilito tra lui e Isabetta; una corda che, come abbiamo già avuto modo di notare, sembra quasi uno strumento di tortura⁵³. Giusto definisce gli occhi della sua donna «vagli», come aveva già fatto Petrarca.

Anche per quanto riguarda gli altri attributi assegnati agli occhi, Giusto segue abbastanza fedelmente Petrarca. È così per «sereni» (*BM*, LXXVIII, 5 / *Rvf*, CC, 9), «santi» (*BM*, CXIX, 11 / *Rvf*, LXX, 15), o per «suavi», «cari» e «lucenti» (che ritroviamo insieme in *BM*, CXXXVI, 1 / *Rvf*, LXXIII, 63 e 50; CCLXVIII, 77) e per «chiari» (*BM*, CXXXIX, 1 / *Rvf*, CXLII, 10; CCCXXVIII, 9).

In tre casi Giusto de' Conti, invece, si discosta dal modello. In XLVIII, gli occhi di Isabetta sono «schifi»: «e quei begli occhi schifi [...]» (*BM*, XLVIII, 7)⁵⁴, mentre nell'*incipit* del sonetto CXXXVIII essi sono detti «celesti», che appartengono cioè al cielo: «Quelli celesti angelici occhi e santi»⁵⁵. Particolarmente innovativa sembra la terza soluzione. Se, infatti, negli altri due casi il confronto con Petrarca è ancora in qualche modo possibile, ora appare più improbabile. I primi due versi del sonetto CXXXVII della *BM* recitano, infatti, così:

⁵² Una spia del fatto che il Conti potesse aver presente il sonetto petrarchesco durante la composizione del proprio, può essere ravvisato in: «e perché in questa età son più mortali/ i colpi di Colui [...]» (*BM*, XVIII, 12-13).

⁵³ Non mi sembra, infatti, un caso che nel componimento successivo (*BM*, XIX, 5) compaiano il «duro freno» e «l'aspra verga», impugnati dalla «Man leggiadra», a cui il sonetto è dedicato.

⁵⁴ Petrarca aveva utilizzato tale aggettivo per definire le movenze di Laura (*Rvf*, CCXXV, 10).

⁵⁵ Petrarca riferisce una volta nei *Rvf*, CCXXX, 1-2 l'aggettivo «celesti» al «lume», che indica appunto la luce emanata dagli occhi di Laura, definita invece «vivo sole».

O occhi ladri, che mia debil vita
rubate consumando a poco a poco. (*BM*, CXXXVII, 1-2)

L'aggettivo ladro è molto raramente utilizzato nei *Rvf*⁵⁶ come pure il verbo rubare, quasi completamente assente.

Neanche nell'elegia latina troviamo qualcosa di simile, ma è necessario a mio avviso anche in questo caso un rimando a tale tradizione classica.

Innanzitutto, a differenza dei *Rvf*⁵⁷, le elegie aprivano le porte a una caratterizzazione negativa della donna. Abbiamo già visto che nei versi dei poeti latini non campeggia solo la celebrazione dell'amata, come pure nella *BM*. Nel caso specifico Properzio, ad esempio, non indugia a definire gli occhi di Cinzia, che troppe volte diedero fede ai suoi inganni «viles» (*El.*, I, 15, 33).

Al di là di questo però mi sembra molto rilevante che proprio Properzio apra la sua raccolta di elegie con questi versi:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus,
et caput inpositis pressit Amor pedibus⁵⁸.
(*El.*, I, 1, 1-4)

Diversi sono gli elementi degni di nota che emergono da questi pochi versi. Innanzitutto il verbo «capiro», 'catturare'. A livello semantico non siamo lontani dal «rubare»⁵⁹ di quegli «occhi ladri», che aprivano il componimento contiano. Se, inoltre, il soggetto è grammaticalmente Cinzia, l'azione a ben vedere è compiuta più esattamente dagli occhi di lei.

L'elegia è, inoltre, piena di *topoi* che ricorrono innumerevoli volte all'interno della tradizione lirica, che svolgono indiscutibile la loro funzione di *exemplum* anche per l'arte poetica del Conti.

Vediamo così che sin dall'elegia latina gli occhi della donna sono i primi diretti responsabili dell'innamoramento da parte del poeta, il quale si trova poi a vivere la sua passione amorosa come una vera e propria lotta contro Amore. Tale battaglia è

⁵⁶ È attestato due volte e mai riferito alla donna. In un caso è il poeta stesso a definirsi tale (*Rvf*, CCVII, 10-11).

⁵⁷ È indiscutibile che esista nel Canzoniere una Laura "petrosa", carica di aggettivi e qualità negative, che risponde a una condanna agostiniana della passione amorosa. È altrettanto vero, però, che Laura, è anche colei che risolve il dissidio petrarchesco incarnando soprattutto doti salvifiche.

⁵⁸ «Cinzia mi catturò per prima con i suoi occhi, misero me, ancora vergine di passione. Da allora mi abbassò Amore l'usata alterigia degli occhi, ed il mio capo oppresse sotto i suoi piedi».

⁵⁹ Forse più efficace risulta Ovidio: «perque tuos oculos, qui rapuere meos» (*Am.*, III, 11, 48; «per quei tuoi occhi, che rapirono i miei»).

in ogni caso destinata alla sconfitta e sin da subito, infatti, il poeta si dichiara prigioniero del dio.

Infine, notiamo che gli occhi vengono designati anche dal termine «lumen», ovvero la luce, la luce della vita, per cui la vista. Anche nella nostra lirica in volgare i «lumi» continuano spesso e volentieri ad indicare gli occhi.

È sulla scia di questa metafora che prende avvio, già a partire dall'elegia latina, la consuetudine di appellare la donna amata «mea lux». Ovidio così si rivolge a Corinna: «Cum tibi quae faciam, mea lux, dicamve, placebunt, / versetur digitis anulus usque tuis» (*Am.*, I, 4, 25)⁶⁰.

Nel terzo libro del *Corpus Tibullianum*, troviamo il cosiddetto ciclo dell'Amicus Sulpiciae. La poetessa romana si rivolgerebbe così a Cerinto: «Ne tibi sim, mea lux, aequae iam fervida cura / ac videor paucos ante fuisse dies» (*CT*, III, 18, 1)⁶¹; ritroviamo la stessa espressione in Giusto de' Conti, ad esempio in *BM* (XXXVI, 82).

Dobbiamo però ammettere che tale locuzione non è ad ogni modo assente neanche in Petrarca, che così lamenta la morte di Laura: «Come a noi il sol se sua soror l'adombra, / così l'alta mia luce a me sparita, / i' cheggio a Morte incontra Morte aita, / di sì scuri pensieri Amor m'ingombra» (*Rvf*, CCCXXVII, 5-8).

Gli occhi di Laura e, quindi, la luce da loro emanata sono paragonati al sole. Molto più frequentemente sono associati all'immagine delle stelle, metafora ricorrente sia in Petrarca che in Conti. Quest'ultimo ad esempio con questi versi apre la sestina LXIX: «Deh, torci gli occhi dal soperchio lume / anima dolorosa, che due stelle/ ti par la vista, che ti mena al fine, / e pensa che vien tosto omai la sera» (*BM*, LXIX, 1-4). Esemplare, infine, Petrarca:

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due *stelle*,
onde Amor l'arco non tendeva invano. (*Rvf*, CLVII, 9-12)

Sonetto che deve moltissimo, però a Properzio. Quest'ultimo, vedendosi costretto a dedicare la sua vita alla *militia amoris*, così tesseva le lodi di Cinzia:

Nec de more *comae* per leviam colla *fluentes*,

⁶⁰ «Quando ti piaceranno le cose che faccio o che dico, o mia luce, muoverai di continuo l'anello con le tue dita».

⁶¹ «Che io non sia più la tua ardente passione, mia luce, come credo di essere stata in questi pochi giorni».

non oculi, geminae, sidera nostra, faces⁶².
(El., II, 3, 13-14)

Gli occhi sono solo una tessera che compone l'articolato mosaico della *descriptio* del volto della donna, di cui entrambi i poeti risaltano la candida lucentezza, attraverso il tradizionale contrasto cromatico bianco/rosso. Tanto il viso di Cinzia quanto quello di Laura ha il colore della neve, ma mentre le guance della prima sono petali di rosa fluttuanti nel latte, le labbra della seconda sono rose vermiglie che risaltano il biancore perlaceo dei denti.

Più ricercati i versi ovidiani, che rendono la metafora più preziosa. In *Heroides*, Aconzio così scrive a Cidippe per convincerla della sincerità e della genuinità del suo sentimento:

Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt
sidera, qui flammae causa fuere meae⁶³.
(*Her.*, XX, 57-58)

5. METAFORE E ATTRIBUTI DI AMORE

Percorrendo velocemente i tratti essenziali che compongono la figura femminile tanto nei *Rvf* quanto nella *BM*, abbiamo visto emergere dai versi il tema fondamentale del «laccio» d'amore (che come vedremo si esplicita in varie forme), emblema della condizione di servitù a cui è reso il poeta nei confronti della donna amata.

Il tema della perdita di libertà da parte del poeta-amante, che, colpito dalle frecce di Amore e sconfitto dal dio, si piega incondizionatamente alla volontà della donna amata, è un *tòpos*⁶⁴ di derivazione classica che ricorre più volte nel canzoniere

⁶² «Né le chiome che scendono sul nitido collo fluenti, non gli occhi luminosi, che sono le mie stelle».

⁶³ «Tu medesima così fai e i tuoi occhi, che vincono le stelle infuocate e furono causa del mio ardore».

⁶⁴ Leonard Forster scrive: «What later generations found interesting in Petrarch was precisely these antitheses and oxymora, of which Petrarch himself makes liberal but discreet use. Conceits of this kind could become the staple of 'wit' in the following centuries because, though they were the product of deep emotion, the formulation of them was intellectual and achieved in simple terms. They involved no technical terminology of the kind which makes troubadour or minnesang or dolce stil novo poetry difficult for us to understand or translate today without a good deal of specialised knowledge. [...]. Petrarch's conceits use simple concepts and concrete images» (Forster 1969: 6). Fra queste c'è appunto quella contrastiva pace e guerra, per cui: «The interpretation of pleasure and pain, and the satisfaction which could be derived from holding these two opposites in an uneasy balance, is basic in Petrarch's work and became the fundamental theme of petrarchistic convention. It

contiano. L'impossibilità di sfuggire a tale condizione di "schiavitù" (*servitium*) si esplicita in maniera evidente nel sonetto LXXXII della *Bella Mano*, di cui riportiamo le terzine:

Ma come corpo, che *velen* nudrica,
gustando sempre amaro dalle fasce,
che al primo dolce sarà vinto, e stanco,

così mia vita, che d'amor si pasce,
abbandonando poi l'usanza antica,
se *libertà* sentisse verria manco. (*BM*, LXXXII, 9-14)

nonché in LX, in cui il poeta si rivolge ad Amore:

Usa mia libertà come Signore
grato nel servo, non come tiranno. (*BM*, LX, 5-6)

Anche questo tema ricorre costantemente nell'elegia latina, si veda Propertio:

Libertas quoniam nulli iam resta amanti:
nullus *liber* erit, si quis amare volet⁶⁵.
(*El.*, II, 23, 23-249)

Tibullo dedica, invece, alla questione, in maniera quanto mai incisiva, l'*incipit* dell'elegia IV, 4, rivolta alla cupidigia femminile:

Sic mihi *servitium* video *dominamque* paratam;
iam mihi, *libertas* illa paterna, vale!
Servitium sed triste datur, teneorque *catenis*,
et numquam misero *vincla* relitti Amor,

et, seu quid merui, seu quid peccavimus, urit.
Uror, io! Remove, saeva puella, faces⁶⁶. (*CT*, IV, 4, 1-6)

is in accordance with this dualism that the lady should be seen as the 'sweet enemy' (Petrarch uses the phrase 'dolce nemica' more than once), that love should be compared to war and described in a wealth of military imagery. Allied to this is the freedom-servitude paradox – the service of the lady is the highest freedom – and cognate imagery of prisons, bondage, etc» (Forster 1969: 15).

⁶⁵ «Nessuna libertà è concessa a chi ama: chi vuole amare non sarà mai libero».

⁶⁶ «E così vedo che per me son pronti una padrona e il servaggio; addio o libertà dei padri miei! Mi è assegnato un servaggio molto duro, in catene sono costretto, e, ahimè, Amore non allenta i vincoli. Così per merito alcuno o per qualche colpa, mi accende. Ardo, povero me! Allontana da me le tue fiamme, o perfida fanciulla».

Il poeta dice addio alla libertà dei padri, gli si impone un duro servaggio e come si confà ad ogni schiavo, è stretto dalle catene. Mi sento di affermare, però, che l'elegia di Tibullo è un'importante e proficua fonte per il Conti. Aldilà dell'opposizione schiavitù / libertà che domina entrambi i componimenti rappresentando alla stessa maniera la vita dedicata al sentimento amoroso, è possibile ravvisare nel testo contiano in questione (e non solo come vedremo) numerose e significative tracce dei versi latini. Ad un'attenta analisi non può sfuggire, infatti, che al verso 11 Tibullo utilizza due volte l'aggettivo «*amarus*», riferito sia al giorno che alla notte, affermazione che non può non aver ispirato la similitudine della prima terzina di *BM* (LXXXII), dove si fa ricorso al veleno, come metafora di un sentimento doloroso indotto attraverso l'inganno e la frode. Nell'elegia, inoltre, tale metafora è ripresa e rafforzata dopo alcuni versi (55-56) grazie al ricorso alla mitologia: «*Quidquid habet Circe, quidquid Medea veneni, / quidquid et herbarum Thessala terra gerit*» (CT, IV, 4, 55-56)⁶⁷. Versi che Giusto de' Conti sembra avere bene in mente al comporre, invece, un'altra terzina, la prima del già citato sonetto LXXII: «Qual Circe⁶⁸, o qual Sirena, o qual Medusa, / con erbe, o canto, o venenoso sguardo / m'ha trasformato dalla forma vera?» (*BM*, LXXII, 9-11).

La mancanza della libertà implica dunque servitù, la quale, introduce una serie di metafore (fondamentali tanto nella poesia elegiaca quanto in quella cortigiana) come quella del giogo, del nodo, delle catene o del laccio d'Amore.

Un'altra tematica essenziale del canzoniere contiano⁶⁹ e petrarchesco è, inoltre, quella dell'inganno amoroso, la quale trova anch'essa la sua matrice nell'elegia latina⁷⁰. Anche in questo caso vari sono i termini che si riversano, allora, nella lirica

⁶⁷ «Tutti i veleni che ebbe Circe, tutti quelli che Medea conobbe e tutte le erbe che la terra tessala produce».

⁶⁸ È opportuno ricordare che il nome di Circe non compare mai nei *Rvf*.

⁶⁹ La posizione di rilievo che Giusto vuole assegnare al tema si evince anche dal fatto che esso sia già rievocato nel secondo sonetto, che come abbiamo già avuto modo di notare, funge quasi da proemio: «Per me non basto raccontar l'inganno, / ond'io fui preso il dì, ch'io 'nnamorai, / né di costei l'angelica beltade» (*BM*, II, 9-11). Al tema sono per ovvie ragioni connesse le mitologiche Circe, Medusa e Sirena (*BM*, LXXII; LXXXIX e *Rvf*, CXCVII).

⁷⁰ Il tema dell'inganno è accolto e trattato nella tradizione lirica con sfumature diverse rispetto all'elegia. In quest'ultima, infatti, esso oltre a rappresentare la fase iniziale di un sentimento che è sentito come ingannevole perché non corrisposto o causa di sofferenze; si riferisce anche molto concretamente all'infedeltà o, comunque, alla poca onestà della donna, oggetto della passione amorosa. Già nel *Liber* catulliano, infatti, l'io lirico a istanti di esaltante felicità nella pienezza dell'accordo amoroso fa seguire o alterna la scoperta dell'incostanza dell'amata, i tradimenti e i dolorosi abbandoni. Sempre come insegna il poeta veronese, l'amore diviene l'unico autentico valore per il quale valga la pena vivere, e si assiste, dunque, ad un'aspirazione che tenta di trasformare una relazione, di per sé instabile e irregolare, in un legame amoroso concepito come un vero e proprio *foedus* sacro e inviolabile, fondato sulla *fides*, garantito dagli dèi e che regola il rapporto *servus- domina*.

italiana, come rete⁷¹, esca⁷², amo⁷³, frode, l'aggettivo falso⁷⁴, sui quali non mi soffermerei a lungo. Merita, invece, a mio avviso, un'attenzione particolare l'aggettivo latino «fallax»⁷⁵, e soprattutto quello presente in Tibullo (CT, I, 9). Nell'iscrizione dedicata a Venere che chiude l'elegia leggiamo:

HANC TIBI, FALLACI RESOLUTUS AMORE, TIBULLUS
DEDICAT ET GRATA SIS, DEA, MENTE ROGAT⁷⁶. (CT, I, 9, 83-84)

Lo stesso attributo utilizza, infatti, Giusto de' Conti rivolgendosi ad Amore: «ciò provvedesse il mio Signor fallace» (BM, XIII, 24). In entrambi i componimenti, evidentemente ispirati dalla delusione ritroviamo, inoltre, l'espressione autocommiserante «misero me» («A miser») e i lacci come metafora del legame amoroso («il bel laccio gentile [...]») (BM, XIII, 65) scrive Giusto; «nam poteram ad laqueos cautior esse tuos» (CT, I, 9, 64) recita Tibullo).

Questa volta Petrarca non sembra fungere da mediatore, dal momento che per le nove volte che l'aggettivo ricorre nei *Rvf*, in nessun caso esso è riferito ad Amore.

6. ISABETTA DA ANGIOLETTA A PERFIDA

Il canzoniere contiano si costruisce, come da tradizione, attorno alla figura della donna amata e al suo amore non corrisposto. Così mentre la prima parte è dedicata interamente agli elogi delle doti fisiche e morali dell'amata⁷⁷, nella seconda Giusto, dopo aver cantato i dolci effetti dell'amore e le vive speranze che questo gli ispirava, si abbandona gradualmente al dolore e all'ira per gli inganni e la gelosia, dando vita così ai componimenti caratterizzati dalla disperazione, i lamenti e i sospiri, a cui corrisponde un'aggressività verbale sempre più accentuata nei confronti di Isabetta (Pantani 2006: 103).

⁷¹ Si consideri: «e nella rete di Cupido avvolto» (BM, XCV, 5). Per quanto riguarda la distribuzione del tema della rete nella BM, Giusto non si discosta dal modello petrarchesco, in cui essa ricorre cinque volte contro le quattro del canzoniere contiano.

⁷² Si consideri BM, CXXVIII, che trova il suo modello nella quarta strofa di *Rvf*, XXXVII.

⁷³ In Properzio (El., IV, 1, 142) troviamo l'antecedente latino «rostrus».

⁷⁴ Si consideri BM, XCIV. Leggiamo il termine «fraus», invece, in Properzio (El., II, 9; III, 6) o in Ovidio (Her., XX).

⁷⁵ Properzio scrive, resosi conto di essere ormai lo zimbello di una donna ingannatrice: «Fallaci dominae» (El., II, 24); mentre le «fallacia verba» (El., VII, 7) sono quelle che tradiscono un patto amoroso.

⁷⁶ «Questa, da un fallace amore or liberato, dedica a te Tibullo e prega, o diva, che tu gli sia benigna».

⁷⁷ Delle caratteristiche fisiche abbiamo già detto abbastanza, ma in esse risiedono anche qualità morali («parlar sì dolce e saggio», «soave riso», «andar beato», BM, *passim*).

Se, quindi, quest'ultima era inizialmente una «angioletta» (*BM*, v, 1) o una «candida colomba» (*BM*, XXVII, 1), nel testo XLIX assume le sembianze di una «selvaggia fera» (*BM*, XLIX, 2), «cruda e superba» (*BM*, XLIX, 5). Non si esce comunque fin qui dall'uso petrarchesco, nei *Rvf*, infatti, anche Laura è una «fera» ad esempio nella famosa canzone *Chiare, fresche e dolci acque* (*Rvf*, CXXVI, 29)⁷⁸. Il termine è lo stesso ma, come spiega bene Pantani, «fera selvaggia» «non è più un'immagine, ma un epiteto offensivo direttamente rivolto a una donna accusata addirittura di provare sentimenti sadici nei confronti del suo fedele» (Pantani 2006: 103).

Giusto connota per primo in senso decisamente negativo quelli che definisce categoricamente «atti pieni di froda» (*BM*, XCIV, 8), visto che poi l'amata si è dimostrata «sorda» (*BM*, LXIII, 11), «spietata» (*BM*, LXXXIII, 14), «malvagia» (*BM*, LXII, 13-14), «crudele», e addirittura «contenta» (*BM*, LIX, 1, 5) dell'«*aspra angoscia*» dell'amante (*BM*, LXXX, 21). Una disumanità che ha rari precedenti nella lirica prestilnovistica e, forse, nel Dante «petroso», e che il Conti per primo acquisisce alla tradizione lirica più nobile, svincolandola dal ristretto circuito cui «l'Alighieri stesso l'aveva destinata» (Pantani 2006: 105). Tra gli epiteti rivolti a Isabetta troviamo allora «*cuore di tigre*» (*BM*, LXXV, 1) «orso», «aspido sordo», «sirena», «sasso» (*BM*, LXVI, 2, 4, 6, 12), «Medusa» dal «fero sguardo» (*BM*, LXXXIV, 9-10), «rubella di mercè» (*BM*, LXXXIII, 7) e «falsa disleal» (*BM*, XCIV, 3), le cui relazioni con la tradizioni ha bene delineato Pantani. Tra essi, però, compare anche l'aggettivo *perfida*, ed è su questo che vorrei soffermarmi per concludere le mie osservazioni: esso risulta assente dalla tradizione lirica e dobbiamo risalire almeno fino a Properzio per trovarne traccia.

L'imprecazione ricorre tre volte nella *BM*, la prima nell'*incipit* del sonetto LXXXVII: «A che mi fuggi, perfida, a tutte ore» (*BM*, LXXXVII, 1). Nella sestina CIII, invece, ad essere definita così è l'*alma* di Isabetta:

Se mi giovasse al Sole ed alla pioggia
il sempre sospirar per selve e colli
in far pietosa questa *perfida* alma. (*BM*, CIII, 30-33)

Il sonetto CX è costituito da una serie di invocazioni, a cui il poeta fa seguire la domanda che tormenta la sua coscienza e con cui, pateticamente, termina il componimento. Ai versi 10-11 scrive così:

o *perfido* costume, che dinanzi
pur mi figuri l'ombra del bel guardo. (*BM*, CX, 10-11)

⁷⁸ *Fera* è un emblema tipico di Laura (8 occorrenze nei *Rvf*), ma di solito è attenuato da un'aggettivazione elogiativa, o ambivalente; mai, dunque, è definita *selvaggia*. Il sintagma si legge nelle rime di Cino da Pistoia (LII 14, LIII 14), al quale del resto l'aggettivo era particolarmente caro in quanto allusivo al nome dell'amata.

Come dicevo tale aggettivo non ha precedenti nella tradizione volgare, ma s'incontra spesso nelle elegie di Properzio, soprattutto nel secondo libro (*El.*, II, 5, 3). Sempre adirato contro una Cinzia traditrice, Properzio, le ricorda quanto le fosse stata vicino nella malattia (*El.*, II, 9, 28). Infine, in 18, 19-20 così la ammonisce:

At tu etiam iuvenem odisti me, perfida, cum sis
ipsa anus haut longa curva futura die⁷⁹.
(*El.*, II, 18, 19-20)

7. CONCLUSIONI

Nonostante i numerosi spunti offerti dai testi presi in esame, risulta comunque evidente che un'indagine sulle fonti classiche della *Bella mano* è senz'altro un'operazione non facile. Non è possibile, infatti, affidarsi a Giusto, come accade invece per il Petrarca⁸⁰, per ricavare dai suoi versi i nomi dei poeti utili a ricostruire la rosa di quelli che, certo, gli furono maestri.

Gli ultimi versi da me riportati in questo articolo, ma non solo, sono però certamente indizio che il Conti non ignorasse affatto la poesia ispirata da Cinzia a Properzio, e in generale, anche se indubbiamente è il Petrarca ad essere il primo tra i "classici" nel novero del Conti, è altrettanto indiscutibile che le note e i versi dell'elegia latina irrompono con forza nel dettato contiano, rompendone la monotonia ed entrando a far parte di un sistema costruito dall'intersecarsi di tradizione e innovazione che caratterizza l'*ars poetica* della *BM*.

In conclusione, dunque, il gran libro del Petrarca è posto sullo scrittoio di Giusto de' Conti in posizione dominante, senza, però, che questa scelta escluda in nessun modo altri testi di altri autori, classici e moderni, che contribuiscono a fornire le tessere di quel vario e complesso mosaico che risulta essere la *BM*, "opera manifesto" del petrarchismo quattrocentesco. Il compito del poeta di Valmontone è quello di innovare la tradizione, e se l'*auctoritas* lirica in campo volgare viene riconosciuta in Francesco Petrarca, e non poteva essere altrimenti, secondo un canone che proprio Giusto, basandosi solo sulla forza delle sue rime, impone e lascia in eredità, non per questo si dovrà considerare la *Bella mano* alla stregua di manieristiche, stentate, e asfittiche riproduzioni dei *Rvf*, «quasi dei liofilizzati a cui sono stati tolti gli umori originali» (Zanato 2006: 282). Il petrarchismo "assoluto", bembesco e soprattutto post-bembesco, infatti, è di là da venire.

⁷⁹ «Mentre tu, o crudele, odi me, che sono giovane, tu che tra non molto sarai vecchia e curva».

⁸⁰ Non ci si può giovare, infatti, di richiami simili a quelli che nei *Rvf* ricordano le *auctoritates* più varie, da Catullo a Virgilio, a Lucilio, a Omero, Ennio, Demostene, Cicerone (*Rvf*, CLXVI, CLXXXVI, CLXXXVII, CCXLVII).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti

a) Edizione della *Bella mano*

CONTI, Giusto de' (1916): *La Bella mano*, a cura di Giuseppe Gigli, Carabba, Lanciano (=BM).

b) Edizioni di riferimento per fonti classiche

CATULLE (1964): *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (1961): *Heroides*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres. (= *Her.*)

OVIDE (1961): *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres. (= *Am.*)

PLATONE (1981): *Dialoghi filosofici*, a cura di Giovanni Cambiano, Torino, U.T.E.T.

PROPERCE (2005): *Elégies*, texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres. (= *El.*)

TIBULLE et les auteurs du CORPUS TIBULLIANUM (1961): *Elégies*, texte établi et traduit par Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres. (= CT)

VIRGILE (1964): *Enéide livres I-VI*, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, Les Belles Lettres. (= *Aen.*)

c) Edizioni delle fonti volgari di riferimento

PETRARCA, Francesco (1996): *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori. (= *Rvf*)

Bibliografia critica

BARTOLOMEO, Beatrice (2006): «Per me non basto.... Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti», in Italo Pantani (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del '400*, Roma, Bulzoni, pp. 89-116.

BARTOLOMEO, Beatrice (1993): «La mano, la fenice, la *navigatio*. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de' Conti», *Rivista di Letteratura Italiana* 11, pp. 103-142.

FEO, Michele (1975): «Pallida no, ma più che neve bianca», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CLII, pp. 321-61.

FORSTER, Leonard W. (1969): *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press.

PANTANI, Italo (2006): *L'amoroso messer Giusto da Valmontone, un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editore.

PINOTTI, Paola (2011): *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma, Carocci.

POZZI, Giovanni (1984): «Temi, topoi, stereotipi», in Alberto Asor Rosa (sotto la direzione di), *Letteratura italiana: III, Le forme del testo. 1, Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 391-436.

ZANATO, Tiziano (2006): «Giusto e gli 'Amoruum libri' di Boiardo», in Italo Pantani (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del '400*, Roma, Bulzoni, pp. 243-282.